

*Scheibe, Mizler, Spieß.
Zur Vorstellung des vollständigen musikalischen Systems zwischen Pragmatik und Utopie*

Oliver Wiener (Würzburg)

1. System: „eins von den überzähligen Wörtern“

Ein Kernstück der musiktheoretischen Debatten des achtzehnten Jahrhunderts bildet die polemisch geführte Diskussion um musikalische Systeme. Dabei bleibt jeweils im Einzelfall zu eruieren, was mit dem Wort System gemeint ist. Die einschlägigen historischen Lexika lemmatisieren in der Regel mehrere musikalisch-technische Bedeutungen, die vom Tonsystem über simultane Intervallik, den Akkord bis zur semeiographischen Darstellungsform des Systems der fünf Claves oder Linien reichen. Ab den 1730er Jahren erhält der Begriff – nicht zuletzt in der Rezeption der Wolffianischen Wissenschaftstheorie – einen Bedeutungszuwachs, der die zunächst als *termini technici* relativ unschuldig erscheinenden Bedeutungsvarianten mit einer ungeahnten Signifikanz aufzuladen beginnt. Der dynamisierte Begriff des Systems amalgamiert und konfundiert musiktheoretische und – soweit im 18. Jahrhundert davon die Rede sein kann – musikdisziplinäre Bereiche, die *prima facie* auf divergierenden Ebenen liegen. Diesen Dynamisierungsprozeß spürt etwa Friedrich Wilhelm Marpurg, der 1759 anhand einer historischen Rekonstruktion der griechischen *Systemata* (also Tonsysteme) feststellt, daß „das Wort System eins von den überzähligen“ – d.h. semantisch polyvalenten – „Wörtern in der Musik [sei], die man statt der rechten [Bezeichnung], zur Veränderung gebraucht“.¹

Was heißt rechter Gebrauch, und wie stößt der allgemeine Systembegriff zum musikalischen? Als Ordnungsbegriff sehr allgemeiner Art beginnt der Systembegriff seine Karriere zunächst in der Astronomie, dann als Methodenbegriff in der Theologie, im Naturrecht und setzt sich in die Metaphysik fort, wo er, bei den Aufklärern in der Nachfolge von Leibniz und Wolff, vornehmlich im Umfeld der Leipziger Universität also, zum wissenschaftstheoretischen Grundbegriff aufgewertet wird. Das Wort vom System enthält zudem die Möglichkeit, eine herausragende sythetisierende theoretische Reflexionsleitung mit Namen zu bezeichnen, also zu personalisieren: Das kopernikanische System, das kartesianische, das wolffianische System, und – später – musikalisch das System Rameaus, das System Tartinis. Im Paris der Philosophes und der *Encyclopédie* erhält der Begriff des Systems eine, man kann in Anlehnung an Panajotis Kondylis sagen: antiintellektualistische Umwertung: Nach dem *Traité des Systemes* von Etienne Bonnot de Condillac werden Systeme, die primär auf deduktive Prinzipien zu setzen und nicht empirisch geerdet zu sein scheinen – so diejenigen von Descartes, Malebranche oder Leibniz – eines zu hohen Grades an Konstruiertheit, ja der Falschmünzerei bezichtigt. Newtons Experimentalwissenschaft und Lockes Sensualismus werden dagegen als positive Oppositionen stilisiert, Jean Le Rond d’Alembert hat den Gegensatz in die Kurzformel vom schwerfälligen ‚esprit de système‘ gebracht, der nun durch den induktiven, leichteren, beweglicheren ‚esprit systématique‘ abgelöst werde. Inwieweit die Pariser Diskreditierung des „Systemgeistes“ von den deutschsprachigen Musikgelehrten rezipiert wurde, ist unklar. Immerhin übersetzt der erwähnte Begriffskritiker Marpurg d’Alemberts *Éléments de musique*, eine popularisierende Kompilation aus Rameaus größeren Werken, 1757 ohne Bedenken als *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst*, wo doch in d’Alemberts Text weder das Wort System noch auch der mindeste Anspruch auf eine

¹ Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759, S. 97.

Kompositionslehre gemacht worden war. Dies läßt darauf schließen, daß das Wort System als Indikator hohen Anspruchs einer musiktheoretischen Publikation im deutschsprachigen Bereich nichts an Wert verloren hatte und sehr wohl titeltauglich war. Es steht dabei zu vermuten, daß dem Systembegriff deshalb eine gewisse Signifikanz zukam, weil er unter der Erfahrung wachsender Ausdifferenzierung, Diversifikation und auch Kontingenz musikalischen Wissens die Möglichkeit inneren Zusammenhalts durch musikalische Wahrheiten zu verheißen und ein Versprechen auf Überzeitlichkeit zu geben schien.

2. Blick zurück im Zorn: Die Systemdebatte 1738 und ihre Umdeutung in den 1770er Jahren

Beginnen wir mit einem zornigen Rückblick auf die erste deutsche musikalische Systemdebatte, der insofern aufschlußreich ist, als er die Annahme einer ab der Jahrhundertmitte einsetzenden Spezialisierung und Ausdifferenzierung des gelehrten Musikschrifttums am kritischen Begriff des Systems unterstützt. 1773 publizierte Johann Adolph Scheibe den ersten Teil seiner Fragment gebliebenen Abhandlung *Ueber die musikalische Composition* und stattete das Buch mit einer voluminösen Vorrede aus, deren Subjektivität und chaotische Digressivität vom Ton des Abhandlungsteils stark abweicht. Dort schreibt Scheibe apologetisch, man habe ihm

„einigemale und nur noch vor wenig Jahren in öffentlichen Schriften und Beurtheilungen meines *kritischen Musikus* beymessen wollen: ich wäre ehemals willens gewesen, ein vollständiges System der Musik zu schreiben; ob ich schon niemals daran gedacht hatte. Man hat solches aus einer Stelle im ersten Stücke dieser periodischen Schrift erzwingen wollen. Ist es aber wohl erlaubt, einem Schriftsteller Meynungen oder Absichten anzudichten, die weder in seinen Worten enthalten, noch auch daraus zu schließen sind? Ich kann nicht begreifen, daß aus den Worten: *Ueberhaupt soll dieses ganze Unternehmen den Weg bahnen, damit man durch ein völliges System die Theile und Gründe der Musik in eine nöthige Gewißheit setzen kann*, der Gedanke fließen sollte: ich selbst hätte die Absicht gehabt, ein solches System zu schreiben. [...] Oder hat man vielleicht an statt des Wörtchens *man* aus Uebereilung *ich* gelesen? Ist aber eine solche Uebereilung einem einsichtsvollen Leser nicht zu verdenken? *Mizler*, mein erster Gegner, der, seiner Unwissenheit in der praktischen Musik ungeachtet, an mir zum Ritter werden wollte, gab dieser Stelle zuerst einen Sinn, an den ich am wenigsten gedacht hatte, und auch damals, als ich sie schrieb, nicht denken konnte. Der gute Mann! Er machte mir diesfalls auch eine herzerwühlende Vorstellung, nicht anders, als wenn meine Meynung mit seiner Auslegung ganz und gar übereinstimmen müßte, was zu einem solchen wichtigen Werke, als ein vollständiges System der Musik ist, gehörte. [...] Und diesem Manne, von dem doch bekannt genug ist, daß er unter allen, die jemals über Musik geschrieben haben, die wenigste Einsicht in die Musik, und insonderheit in die musikalische Setzkunde besaß, der nicht einmal die besten und vorzüglichsten musikalischen Skribenten gelesen, oder verstanden hatte, der überdieß fast nichts anders, als ein kläglicher Compiler, war; einem solchen Manne hat man nun die mir von ihm angedichtete Absicht und ganz ungegründete Erklärung meiner angeführten Worte nachgebetet.“²

Scheibe bezieht den Standpunkt eines kritischen Musikverständnisses, das sich auf die Behauptung einer grundsätzlichen Fragmentarität musikalischen Wissens berufen kann und die periodische Erscheinungsweise als adäquates Medium betrachtet. Das aus vielen Stücken sich zusammensetzende Periodikum steht zur Vorstellung des vollständigen Systems der Musik, das aus einem Guß sein sollte, schon in seiner Erscheinungsweise quer, der periodische, weitergefaßt der zeitliche Aspekt und die Orientierung an Aktuellem, etwa polemischer Interaktion, kann das erwähnte Versprechen des Systems auf überzeitliches Wissen am wenigsten einlösen. Hinzu kommen die variablen stilistischen literarischen

² Ueber die Musikalische Composition, Leipzig 1773, S. IV f.

Register, mit denen der kritische Musikus auf die jeweiligen Gegenstände in den einzelnen Stücken reagiert, eine Variabilität der schönen und lebhaften Rede, die Mizler in seiner Rezension der ersten Teile von Scheibes Periodikum nachdrücklich als Gegensatz zur wahren Rede in Mißkredit zu bringen versucht. Scheibe gebe „öfters mehr einen musikalischen Redner, als einen critischen Musicum ab“.³ Zu den signifikanten Details von Mizlers Kritik folgt gleich eine ausführlichere Anatomie.

Zunächst soll jedoch die Frage beantwortet werden, wer denn Mizler „nachgebetet“ hatte. Zunächst ist der Nordhausener Organist Christoph Gottlieb Schröter zu nennen, viertes Mitglied in der *Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland* und einer der treuesten Parteigänger Mizlers, der Scheibes *Critischen Musikus* in der Frage nach der Bedeutung der Mathematik für die musikalische Komposition angegriffen und in der Buchausgabe scharf rezensiert hatte.⁴ Dort hatte Schröter von Scheibes „Schwäche gegen Herrn D. Mizlern“ gelesen, und dessen öffentliches Bekenntnis wahrgenommen, „daß er nicht die Einsicht besitze, der Welt künftig ein völliges System der Musik zu liefern“.⁵ Zwei Jahre später schreibt Schröter in seiner bereits 1754 abgeschlossenen, aber wegen eines zögerlichen Herstellungsprozesses und Plünderungen im Siebenjährigen Krieg erst 1772 erschienenen *Deutlichen Anweisung zum General-Baß*, es sei bekannt, „[d]aß unser *Scheibe* sowol als *Mizler* ein völliges *musicalisches System* versprochen, [...] welche zwiefache Ausarbeitung sehnlich verlangt wird, nämlich von denjenigen Lesern, welche den sehr weiten Umfang der Music überdacht.“⁶ Nachgebetet hatte auch der Erfurter Jakob Adlung in den einschlägigen Kapiteln seiner Musikbibliographie, wo es heißt, der

„schon oft gemeldete *Scheibe*“ habe „in seinem kritischen Musikus versprochen, dergleichen *System* der Welt vorzulegen. Man sehe nach dessen erstes Stück, welches 1737 heraus kam; und 1739 legte er darzu den Grund in der obgedachten *Abhandlung von musikalischen Intervallen und Geschlechtern*. Aber es ist dieses Gebäude nicht in die Höhe geführet worden. [...] Kurz davon zu kommen, so hat der Urheber nach der Zeit nicht vor gut befunden, den Vorschlag ins Werk zu richten. [...] Diesem setzen wir an die Seite den über solchen Kritikus *kritisirenden Mizler*. Denn dieser fleißige Mann verspricht im angezogenen 4ten Theile des ersten Bandes sich dergleichen Arbeit zu unterziehen, und zwar nicht *aus allen Büchern*, wie *Scheibe* thun wollen, sondern *durch eigenes Nachdenken*. Aber er hat sein Versprechen nicht erfüllet; wie er denn gleich damals 10 Jahr Zeit sich zu solcher Sache, auch wohl noch mehr, ausgedungen, wenn er etwa nur in den Nebenstunden daran arbeiten müßte.“⁷

Dies ist fast wörtlich aus Mizlers Kritik kopiert,⁸ und Johann Adam Hiller sollte 1768, in einem *Kritischen Entwurf einer musikalischen Bibliothek*, Adlungs Worte abermals wiederholen.⁹ Adlungs und Hillers Repliken geben einen Hinweis darauf, wie die musikalische Systemdebatte rezipiert oder besser unerfüllt weitergetragen wurde, beide aber klären uns nicht darüber auf, was ein vollständiges musikalisches System darstellen und leisten solle. Wir sind hier also zunächst auf Mizlers Formulierungen angewiesen.

³ MB, I, 4, S. 61.

⁴ Schröter, *Mus. Bib* III, 2 (1746), S. 201–276; III, 3 (1747), S. 409–463; C. G. Schröters Beurtheilung der zweyten Auflage des *critischen Musici*, III, 4 (1752), S. 726–754.

⁵ Ebenda: III, 4, S. 728.

⁶ Schröter, *General-Baß*, S. XVII.

⁷ Jakob Adlung, *Musikalische Gelahrtheit*, 1758. Neuauflage Hiller 1783, S. 289 f.

⁸ Vgl. M. B. I, 4, S. 56 und 61.

⁹ Mizler und Scheiben hätten „ehemals den Vorsatz“ gehabt, „der Welt so ein Werk zu geben; [aber] ihre Versprechen unerfüllt gelassen“. Hiller, *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek*, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Jahrgang, Zweites Stück (11. Juli 1768), S. 9.

Mizler hatte in der Vorrede zum ersten Band seiner *Musikalischen Bibliothek* nicht nur eine Absichtserklärung gegeben, was seine Zeitschrift leisten sollte, sondern hatte darüber hinaus auf generelle Desiderate der musikalischen Gelehrsamkeit hingewiesen. Hierzu gehörte die stärkere Förderung theoretischer Reflexion in einer bis dato nichtregulierten musikalischen Ausbildungsstruktur, die sich weitgehend im Praktischen, und dabei „nur nach auswendig gelernten Regeln“,¹⁰ erschöpfe. Wollte man dagegen aber

„in Ausübung der Thone glücklicher als andere seyn, so muß man nothwendig vorherho ihre Eigenschaften und Verhältnis gegen einander wohl erforschen, und will man die Musik immer höher und höher bringen, so muß ohnstreitig von Untersuchung ihrer Natur angefangen werden. Dieses ist bisher sehr kaltsinnig geschehen, und deswegen ist auch noch kein Musikalisches Systema vorhanden, in welchem aus den tiefsten Gründen, durch eine richtig aneinander hangende Reye der Schlüsse die Musikalischen Wahrheiten hergeleitet wären.“¹¹

Die Form der demonstrativischen Abhandlung hat Mizler mehrfach geübt, am ausführlichsten in seinen *Anfangs-Gründen des General Basses nach mathematischer Lehrart* (1739), die aus der Leibniz-Wolffischen Gnoseologie das Axiom des zureichenden Grundes übernahm, das generelle Gültigkeit besitze, sich also auch auf Musikalisches erstrecke. Bezeichnend für den vorästhetischen Stand von Mizlers Reflexionen ist dabei die Hypothese, daß aus der menschlichen Fähigkeit, Ursachenerklärung zu betreiben, sich also „von Dingen, so in unsere Sinnen fallen, deutliche Begriffe zu machen“,¹² die Forderung entstehe, man solle sich auch von den Tönen, die in die Sinne fallen, deutliche Begriffe machen, d.h. Erklärungen bzw. Wahrheiten, aus denen Regeln abzuleiten wären. Daß diese Form der Darlegung vor der Hand praxisfern scheint – in der Generalbaßanleitung verstreichen über 80 Seiten, bevor die Rede davon ist, daß eine Hand die Klaviatur berührt –, tut dem Zweck der Reflexion laut Mizler insofern keinen Abbruch, als die mathematische Erkenntnis der Töne einem Musikpraktiker, etwa einem Komponisten, nicht unmittelbar, sondern mittelbar helfe, indem die Gewißheit um die Richtigkeit mathematischer Verhältnisse zwischen den Tönen ihn der Richtigkeit des Kombinierens der Töne versichere.¹³

Besteht über die Form, in der Mizlers System hätte abgefaßt werden sollen, wenig Zweifel, so findet sich der Knackpunkt im wesentlichen bei der Frage, welche Gegenstände in welcher Reihenfolge oder Ordnung das System hätte behandeln sollen. Immerhin läßt der Anspruch an die erwünschte Bildung des musikalischen Systematikers – oder, wie es in Mizlers *Dissertatio* von 1734 emphatisch heißt, des *perfectissimus musicus* – etwas von der disziplinären Breite und damit sekundär über das Volumen des Systems ahnen. Dieser müsse

„in der Weltweisheit wohl geübet, besonders in den mathematischen Wissenschaften bewandert seyn, vornehmlich in der Rechen-Kunst und Algebra. Und weil man alle Musik vermittelt der Luft vernimmt, wird auch die Aerometrie sehr dienlich seyn, so wohl als aus der Physik die Lehre vom Thon. Ferner wird aus der Anatomie die Untersuchung des Ohrs und dessen Bau seinen Nutzen haben. Von der Lateinischen, Griechischen, und andern Sprachen, will ich nichts gedencken, welche, wie einem iedem, also auch einem Musikgelehrten nöthig sind. Vor allem muß eine solche Person [...] wohl in der Composition und Practischen Wissenschaften der Musik

¹⁰ M. B. I, 1 (1736), Vorrede,]:(3 v].

¹¹ Ebenda.

¹² General Baß, S. 8.

¹³ M. B. I, 4, S. 57.

erfahren seyn.“¹⁴ Ferner, heißt es an anderer Stelle, benötige sie Einsichten in die „Poesie und Redekunst, die als Schwestern der Musik mit ihr nahe verwandt sind“.¹⁵

Als Negativbestimmung läßt sich sagen, was das System nicht sein sollte, nämlich keine Enzyklopädie, oder genauer, da auch der Begriff des Enzyklopädischen unscharf ist, keine Schrift, die etwas mit Faktenwissen und Historie der Musik zu tun haben sollte. Daß *cognitio historica*, der unterstellt wird, reines Fakten- oder Ereigniswissen ohne methodologische Fundierung zu sein, aus dem engeren System ausgeschlossen wird, da sie „weder zur Theorie, noch zur Praxis“ gehöre, „sondern [...] vor sich“¹⁶ sei, verdankt sich wesentlich der Wissenschaftstheorie Wolffs, die den engeren Wissenschaftsbegriff für Philosophie und Mathematik reserviert, der Historie zwar als Grundlage der Philosophie betrachtet, ihr aber keine System- oder Wissenschaftsfähigkeit zuschreibt.¹⁷ Dies heißt nicht, daß historische Erkenntnis zu vernachlässigen sei: ganz im Gegenteil besteht die Aufgabe von Mizlers Zeitschrift in einem großen Teil ihrer Beiträge genau darin, Detail- und Faktenkenntnis zu akkumulieren, zu seligieren und zu klassifizieren. Einen Beitrag zur musikalischen Gelehrsamkeit leistet sie dadurch wohl, nicht aber zu einem musikalischen System im engeren Sinne.

Hat Mizler mit der impliziten Übernahme der vertikalen Hierarchie von Historie, Mathematik und Philosophie sich zwar eine Eingliederung der Musik in das System der eigentlichen *scientiae* nach Christian Wolff erhofft, so blieb er uns eine vertikale Innendifferenzierung und damit auch das Potential zu einer Ausdifferenzierung seiner *musica scientia* schuldig. An diesem Punkt entzündet sich im wesentlichen die Polemik gegen Scheibe, der den Plan einer praktikablen Innendifferenzierung im dritten Stück seines *Critischen Musikus* vorgelegt hatte. Scheibe reagierte in der Buchfassung seines Periodikums viel penibler auf die Einwände Mizlers, als er zugeben mochte. Der kritischste Punkt besteht hierbei wohl darin, daß er nicht nur die Kenntnis der Weltweisheit als eigentlich externes oder vorgelagertes Desiderat aus dem Plan strich, sondern auch die Historie der Musik, womit er Mizlers Vermutung, er plane ein System der Musik zu entwerfen, im Grunde abermals Vorschub leistete. Damit mag zusammenhängen, daß auch die „Erfahrung“ im praktischen Bereich der Streichung zum Opfer fiel, da die Erfahrung, auf die Scheibe hinauswollte, mehr praktisches Geschicklichkeitstraining meinte und dem Wolffschen Begriff empirischen Potentials nicht das Wasser reichen konnte.

Ich möchte nur kurz auf die Rezeption von Scheibes Schema eingehen, das im Gegensatz zu Mizlers Entwurf der *musica scientia*, wie sie in seiner *Dissertatio* vorliegt, eine strikte Theorie-Praxis-Aufteilung vorsieht (ein Punkt, der von Mizler als wenig begründete Trennung kritisiert worden war). Johann Nicolaus Forkel hat das Scheibesche Schema zunächst für seine Musiktheorievorlesungen in Göttingen 1772 übernommen. Forkels Modifikation ordnet nun aber unter Systempunkt I der Theorie das musikkritische und musikästhetische Wissensfeld ein, was zu einer merklichen Debalancierung führt, die letztlich zu der hierarchischen, entwicklungsgeschichtlich teilmotivierten Disposition geführt hat, wie wir sie aus seiner Schrift *Ueber die Theorie der Musik, soweit sie Kennern und Liebhabern nützlich und nothwendig ist* von 1777 kennen. Die Musikkritik wird hier zur Oberaufseherin des Gebäudes gekürt, theoretischer und praktischer Teil sind in einer Stufenabfolge vom Einfachen zum Komplexen hin integriert. Bemerkenswert ist, daß nun, in der späteren

¹⁴ M. B. I, 1, Vorrede, []:(4 r); Mizler erwähnt hier Euler; dessen Tentamen, das er später rezensierte, den Wunsch nach einem vollständigen musikalischen System auch nicht erfüllen konnte.

¹⁵ M. B. I, 4, S. 56.

¹⁶ M. B. I, 4, S. 58.

¹⁷ Diese Denkfigur bereits bei Bacon, vgl. Stichweh, S. 16

Rezeptionsphase der musikalischen Systemdebatte in den 1770er Jahren nicht mehr über eine Begründung der Musik als Wissenschaft nachgedacht wird, die eine allgemeinere Rückbindung an philosophische Wissenschaftsgebiete oder universitäre Fächer suchte, wie dies Mizler noch vorgeschwebt hatte, sondern daß das Nachdenken über die vermeintlich vernünftige Innendifferenzierung nun zu genügen scheint, um einen Wissenschafts- und Systemanspruch zu verfechten. So urteilt Johann Adam Hiller etwa in einer Fußnote zu Adlungs Bibliographie, der „vortreffliche“ Plan, den Forkel in seiner Programmschrift „vor Augen“ gelegt habe, würde „mit gehörigem Fleiße bearbeitet, das vollkommenste System der Musik seyn“.¹⁸ Forkel selbst hat übrigens die Programmschrift, die keine 30 Seiten umfaßt, in seiner *Allgemeinen Litteratur der Musik* stolz unter die Rubrik der „Enzyklopädischen Schriftsteller zur Musik“ aufgenommen, in der sich die massiven Folianten eines Salinas, Kircher, Prätorius, Cerone finden. Dies gibt einen Hinweis darauf, daß das enzyklopädische Archivieren und kombinatorische Verwalten der großen inhaltlichen Mengen an Wissensbeständen im Rahmen einer Art disziplinärer Gedächtnishygiene zum Akt des disziplinären Mappings implodiert ist, mit dem Forkel sich in seiner Programmschrift ja in erster Linie beschäftigt. Daß der Versuch eines solchen disziplinären Mappings notwendig schien, bezeugt nicht nur die angestiegene Menge an Literatur, die Forkel in der *Allgemeinen Litteratur* verzeichnet. Die Notwendigkeit wird bereits in früheren fachliterarischen Ordnungsversuchen, so bei Marpurg, in der Vorrede zu den *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* oder in Hillers erwähntem *Kritischem Entwurf einer musikalischen Bibliothek* kenntlich. Zwar werden von beiden viele Fächer der musikalischen Wissenschaft geortet, ihr innerer Zusammenhang bleibt aber vage. Die Ausdifferenzierung musikalischen Wissens in subsystematische Wissensbereiche scheint mit einer Spezialisierung theoretischer Wissenszuständigkeiten und einer zunehmend arbeitsteiligen Organisation zusammenzutreffen. Wäre an diesem Punkt also das „System“ bereits dem Plan oder dem disziplinären Mapping gleichzusetzen?

Mizler hätte diese Frage negativ beantwortet. Seine Vorstellung eines musikalischen Systems war einerseits stark von der Vorstellung geprägt, daß eine solche synthetisierende Leistung nicht arbeitsteilig, sondern nur als zeitaufwendige Leistung eines einzelnen Autors zu bewerkstelligen war; ferner, daß das System nach seiner Perfektionierung dem idealen Musikgelehrten in vollem Umfang und nicht nur in subsystematischen Splintern gegenwärtig hätte sein sollen. Welche Gestalt aber sein oft angekündigtes Systema musicum hätte annehmen sollen, bleibt in vergleichbarer Weise unklar wie Adressatenbezug und Anwendungsinteresse. Anders verhält es sich hier im Bereich der Kompositionslehre, womit ich abschließend zum *Tractatus* von Meinrad Spieß kommen möchte, der sich vielfach mit Mizlers Publikationen auseinandersetzt.

3. Spieß' *Tractatus* und das Systema univernale musicum

Der Irseer Prior und Chordirektor Meinrad Spieß, 1743 zusammen mit Pater Udalricus Weiss auf briefliche Anfrage in Mizlers *Societät der musikalischen Wissenschaften* aufgenommen, hatte die bis dahin erschienenen Bände von Mizlers Zeitschrift und die Übersetzung der *Gradus ad Parnassum* gelesen. Mizler muß die Aufnahme Spieß' in die Sozietät schon dadurch am Herzen gelegen haben, auch durch die schmeichelhafte Nachricht, daß, wie Spieß schreibt, der „lateinische Fux [...] hier zu Land mehr bekant“ sei „als *Mathesons Vollk[ommener] Capellm[eister]*“,¹⁹ den Mizler in der Bibliothek scharf kritisierte und zu dem

¹⁸ Adlung/Hiller 1783, S. 124.

¹⁹ Briefe, Jung/Dentler, Briefkonzept (1743), S. 90.

die Fux-Publikation in polemischer Opposition auch lanciert worden war. Ferner brachte die Mitgliedschaft von Spieß eine topographische Weitung der Sozietät nach Süddeutschland. Spieß hinwiderum muß sich von der Mitgliedschaft in der Sozietät eine breitere und zugleich gezieltere Aufnahme seines in Arbeit befindlichen *Tractatus* versprochen haben. Mizler ließ in der *Musikalischen Bibliothek* nicht nur eine Werkliste und eine Ankündigung des Traktats abdrucken,²⁰ der vierte Teil des dritten Bandes von 1752 erschien mit einem Portrait von Spieß und der Rezension des *Tractatus*. Spieß wiederum propagiert in der Vorrede Mizlers Unternehmungen und die Sozietät als bestmögliche Form der Verbesserung der musikalischen Wissenschaften.

Zu Mizlers Musikkonzeption weist diejenige, die Spieß in seinem *Tractatus* entwickelt hat, einige Schnittstellen auf, insbesondere die Überzeugung vom zahlhaften Fundament der Musik: Wenn Spieß schreibt, daß „die Musica ein klingende Mathematica“ (3) sei, so ist dies durchaus im Sinne Mizlers. Spieß bezieht sich bei der einschlägigen Stelle, dem dritten Capitel des *Tractatus* jedoch nicht auf Mizler oder Euler, sondern auf eine ältere Schrift, Agostino Steffanis *Lettera Quanta certezza habbia da suoi principii la musica*, die 1695 erschienen und 1699 von Andreas Werckmeister übersetzt worden war. Diese Schrift, die die aus der zahlhaften Natur der Musik ihren Wissenschaftscharakter ableitet, bleibt freilich sehr im Allgemeinen und wird von Spieß mehr im Sinne einer Autorität angeführt, als daß sie direkt zu mathematischen Problemstellungen neueren Zuschnitts führen würde, geschweige denn zu einer logischen kettenartigen Demonstrationsweise mathematico more, wie sie Mizler vorschwebte. Mathematische Kompetenz und inwieweit sie einen modernen state of the art darstellen sollte, gehören zu den Momenten der Verunsicherung im Verhältnis zwischen Spieß und Mizler. So sieht Spieß in einer Mathematisierung der Musiktheorie, wie er in der Vorrede zum *Tractatus* darlegt, eine Chance zum musikalischen Fortschritt in Süddeutschland:

„Dann durch die Matthematische Demonstrationes, als den höchsten Grad menschlicher Weisheit, müssen wir von denen musicalischen Wahrheiten überzeuget werden. Und es ist wohl sehr zu bedauern, daß bey uns Catholiquen die Matthematische, und andere gut- und edle Studia (belles lettres) so doch die Grätzen des Verstandes ungemein erweitern, beshero so sehr negligiret worden, da doch bekannt, wie durch sie, sonderbar durch die Philosophia und Mathematic so viele Städt, Gemeinden, Länder und Königreich in florisanten Stand gesetzt worden. Dessen seynd Zeugen Franckreich Moscau &c. Dresden, Hamburg, Leipzig, [v] Lübeck, Gotha, Berlin, Weymar, Wolffenbüttel, Nordhausen, &c. lauter Protestantische Städt, unterhalten solche geschickte und gelehrte Männer, die mit allen Orten in Europa um den Vorzug streitten. Was thun wir? Bey denen meisten (nicht bey allen) heißt es halt noch immer: Patres nostri narraverunt nobis, & nos narramus &c. Allein schöne Pferdt zieren den Stall; und fromme, demüthige, gelehrte Religiosen das Closter. Nicht aber vicissim.“²¹

Diese Schelte blinder Tradition ließe vermuten, Spieß würde sich vorbehaltlos dem aufgeklärten Leipziger Diskurs, Wolff und Gottsched, anschließen. Aus dem Briefwechsel mit Mizler geht jedoch hervor, daß er sich seiner süddeutschen musikschriftstellerischen Tradition bewußt gewesen ist und sich durchaus nicht sicher war, mit welcher Schärfe Mizler dem *Tractatus* begegnen würde. Mizler beschwichtigte:

„Daß Sie [...] nichts gutes von mir wegen Dero Recension des musical. Tractats vermuthen, ist mir recht zu Herzen gegangen Ey! Ey! was soll ich denken, daß mein hochzuehrender Herr College

²⁰ M. B. III, 1 (1746), S. 168–170.

²¹ *Tractatus*, Vorrede, D)() ().

solches von mir fälschlich gedacht haben. Ich muß denken, daß Sie mich nicht kennen. Ich bin kein Mattheson, daß sey ferne von mir.“²²

Die Rezension fiel mild und lobend aus, in Hinsicht auf eine mögliche Kontroverse über den Vorrang der neueren Tonarten und der Modi lenkte Mizler ein und ging einer Konfrontation aus dem Weg.

Inwieweit paßt jedoch Spießens *Tractatus* überhaupt in den Kontext der Sozietätsschriften? Und was konnte Spieß mit Mizlers Forderung nach einem vollständigen System der Musik anfangen? In der Vorrede des *Tractatus* findet sich die einschlägige Formulierung vom „Universale Systema Musicum in lateinischer Sprach“, gemeint ist aber nicht das Vorhaben, auf dessen persönliche Realisation Mizler in seiner Rezension noch 1752 pocht,²³ sondern Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*, womit wir bei der Gattung der Kompositionslehre angelangt wären, der auch Spießens *Tractatus* angehört.

Man kann hier von einer – wenngleich brüchigen – Tradition von süddeutschen Kompositions-Abhandlungen sprechen: Franz Xaver Murschhausers Fragment gebliebene *Academia musico-poetica bipartita* von 1721, Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725, Spieß' *Tractatus* von 1745 und, als später, schon gebrochener Reflex, Joseph Riepels *Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst*, deren einzelne Capitel ab 1752 wie Spieß' Buch in Augsburg bei Lotters Erben erscheinen. Es handelt sich hierbei um Publikationen von Musikern in festen kapellmeisterlichen oder vergleichbaren Anstellungsverhältnissen.²⁴ Die über die direkten Dienstaufgaben hinausgehende Anstrengung der Veröffentlichung musikalischer Abhandlungen verweist auf ihren besonderen Status als Werke, die nicht nur für den Autor, sondern auch für den durch ihn vertretenen Ort repräsentativen Charakter haben sollen. Die Abhandlungen sind alle für den potentiellen autodidaktischen Gebrauch konzipiert. Den genannten Drucken ist das Folioformat gemein, was keine kasuistische philologische Feststellung ist, sondern als Teil ihrer Konzeption aufgefaßt werden darf: Schon äußerlich suggerieren sie repräsentativen Werkcharakter und den Anspruch auf Universalität. Da Meinrad Spieß Fux' Buch explizit als „Universale Systema Musicum“ bezeichnete, darf vermutet werden, daß ihm für die Konzeption der eigenen Abhandlung ein vergleichbarer Anspruch vorgeschwebt haben mag. Murschhauser macht den Anspruch seiner *Academia oder Hohen Schul der Composition* im Titel und in der Dedikation deutlich, wo es heißt, daß das Buch im zusammenfassenden Ergänzungsverhältnis zu seinen „andern Particular-Musicalischen Compositionen [...] als ein Opus universale, in welchem die gantze Compositions-Kunst in Compendio gelehret und expliciret wird“,²⁵ aufzufassen sei. Dies läßt sich problemlos auch von Spieß' Werk sagen. Vergleicht man den Aufbau von Spießens *Tractatus* mit Murschhausers *Academia*, wird die Ähnlichkeit deutlicher.

Um zu einem Resümee zu kommen: Wenngleich der *Tractatus* von Spieß häufig auf Mizlers *Musikalische Bibliothek* rekurriert, so stellt er doch die Realisation eines Konzepts von Kompositionslehre dar, das in seiner Pragmatik den Norddeutschen Abhandlungen im Kontext der Sozietät der Musikalischen Wissenschaften, am meisten aber der Vision Mizlers von einem vollständigen, auf mathematische Gründe gebauten System der Musik fernsteht. Eher hat der *Tractatus* den enzyklopädischen Charakter eines eklektischen Archivs von Wissensbeständen zur musikalischen Komposition. Dieser pragmatische Eklektizismus

²² Briefe, 121 (1749)

²³ M. B. III, 4, S. 757; Briefe, 107 (1746).

²⁴ Für Murschhauser vgl. hierzu das Vorwort von Max Seifert **DTB**, Amtsanmaßung Murschhausers im Prototypon.

²⁵ *Academia, Dedicatio* (sine pag.).

ermöglichte immerhin eine geschlossene Form der Publikation, während der perfektionistische Systemraum Mizlers nicht zu einem Ende kam, ja vielleicht überhaupt nicht zu bewältigen war.

(August 2007)